

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

La firma d'artista nella Francia romanica

Mineo, Emilie

Published in:
Venezia Arti

DOI:
[10.14277/2385-2720/VA-26-17-3](https://doi.org/10.14277/2385-2720/VA-26-17-3)

Publication date:
2017

Document Version
le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Mineo, E 2017, 'La firma d'artista nella Francia romanica: Problemi, forme, funzioni', *Venezia Arti*, vol. 26, pp. 49-64. <https://doi.org/10.14277/2385-2720/VA-26-17-3>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

La firma d'artista nella Francia romanica Problemi, forme, funzioni

Emilie Mineo
(Université de Poitiers, CESC, France)

Abstract This paper aims to discuss some issues related to artists' signatures during the XIth and XIIth centuries, focusing on a corpus of French inscriptions, broadly neglected in previous works. After a short introduction of the corpus, the second part of the article undertakes to evaluate the writing skills of those who executed these inscriptions. The last part deals with the value of these signatures, traditionally considered as the artist's claim of authorship of a work, in order to obtain recognition of his talent and status. However, since the analysis of their exhibition contexts shows that they were often invisible to a large public, and that they were concentrated in symbolic spaces of the church, this study suggests their interpretation from a devotional and eschatological perspective.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Materiali. – 3 Problemi. – 4 Funzioni. – 5 Conclusioni.

Keywords Signature. Medieval Artist. Literacy. Romanesque (France). Medieval Epigraphy.

1 Introduzione

Unbertus di Fleury, Gislebertus di Autun e Gislebertus di Tolosa sono nomi familiari a tutti gli studiosi di arte medievale. Non furono però i soli artisti romanici francesi a imprimere sulle loro opere il ricordo di sé in forma epigrafica: tra i secoli XI e XII si contano infatti una cinquantina di iscrizioni-firma conservate, in modo integrale o parziale, sull'intero territorio della Francia nei suoi confini attuali. Se queste sono ancora oggi poco note, è perché, contrariamente alla coeva produzione italiana, quanto mai abbondante, varia e precocemente studiata, quella d'Oltralpe, assai modesta qualitativamente e quantitativamente, ha conosciuto una vicenda storiografica incomparabilmente meno densa. In effetti, le ricerche sulle firme d'artista francesi intraprese con entusiasmo nel corso XIX secolo da Adolphe-Napoleon Didron – il primo a lanciare una vera e propria campagna di censimento nazionale che non si concretizzò però mai in una pubblicazione organica (Didron 1843; 1844a; 1844b) – hanno conosciuto un punto di arresto con la morte di Fernand de Mély, che alla ricerca delle firme ha consacrato tutte le sue energie nel primo terzo del XX secolo (De Mély 1908,

1911, 1920-21). Solo negli anni 1970-80, quando gli studi pionieristici di André Chastel (1974), Enrico Castelnuovo (1977, 1987), Xavier Barral i Altet (1986-90) e Peter Cornelius Claussen (1981, 1985) hanno attirato l'interesse della comunità scientifica sulla firma medievale come fonte per una storia sociale degli artisti, si è tornati a occuparsi del fenomeno, convocando, fra altri, degli esempi francesi. Pochissimi sono stati però da allora i contributi specificamente o principalmente dedicati all'area francese in età romanica (Erlande-Brandenburg 1999, 170-80; Favreau 2001; Mariaux 2003; Barral i Altet 2006, 265-75). Inoltre, nessuno di questi proponeva un corpus esaustivo o sistematico delle opere firmate francesi di XI-XII secolo, elaborato su osservazioni di prima mano.¹

Tale lacuna ha spinto chi scrive a consacrare alla questione una tesi di dottorato (Mineo 2016), dei cui risultati si intende rendere qui parzialmente conto. L'obiettivo di questo lavoro non era solo quello di un censimento delle attestazioni superstiti ma anche, e soprattutto, quello di affrontarne lo studio da una diversa prospettiva, per provare a dare risposta a una serie d'interrogativi: si può essere certi che queste cosiddette firme sono veramente apposte

¹ Claussen (2008, 292 nota 13) fornisce per l'area francese una lista di 30 occorrenze dall'XI all'inizio del XIII secolo, dandone la trascrizione del testo, la collocazione e la datazione. Pur se basato su fonti di seconda mano, vedasi anche il catalogo di Dietl (2009, vol. 4).

dall'artefice dell'opera? Sarebbe stato questi in grado di comporre un testo e trascriverlo in forme monumentali in maniera autonoma? E, infine, quale scopo perseguiva chi associava in tal modo il proprio nome alla realizzazione di un manufatto artistico? Benché non sia possibile trattare esaurientemente in questa sede tali problemi, vorremmo almeno esporre alcune riflessioni in merito, dopo aver rapidamente presentato un quadro generale dei materiali censiti.

2 Materiali

Se è ormai largamente accolta la definizione di 'firma' proposta da Maria Monica Donato (2003a, 24; 2008, 365; 2011-12, II) in relazione alla tipologia di documenti di cui è qui oggetto, i suoi limiti restano, per ammissione della studiosa stessa, poco netti, dato il carattere proteiforme che possono assumere nel Medioevo le «memorie degli artisti» (2006, 522). Precisiamo quindi che il nostro censimento ha riguardato le iscrizioni contenenti una menzione di responsabilità diretta del sottoscrittore nella realizzazione dell'opera alla quale l'attestato epigrafico è associato. Sono quindi state escluse quelle in cui la formulazione indicava apertamente un intervento di tipo indiretto, espresso da formule del tipo *X fecit fieri* che si rapportano chiaramente al committente (tranne nei casi di firma congiunta di artefice e committente), così come le epigrafi commemorative o altre forme di ricordo postumo, che non possono certamente essere state eseguite dall'artista. Si è scelto inoltre di non ritenere le iscrizioni costituite da un nome isolato, la cui funzione esatta non è immediatamente determinabile, e, a maggior ragione, quelle costituite dalle sole iniziali o da antroponimi parziali.

Pur non ponendo alcun limite alle classi di oggetti prese in esame (sono stati esclusi solo i manoscritti, che sollevano problemi di altra natura), la messe di attestazioni è, come già anticipato, relativamente poco abbondante: 51 iscrizioni conservate per intero o almeno in modo parziale.² Si tratta essenzialmente di epigrafi apposte su supporti lapidei (elementi architettonici e/o

scultorei), con qualche sporadico esempio di altro tipo: due pezzi di oreficeria (il ciborio detto di G. Alpais, oggi al Louvre, e il reliquiario di San Calmino a Mozac), due mosaici pavimentali (a Ganagobie e a Saint-Denis), un picchiotto in bronzo (a Brioude), una porta lignea (al Puy-en-Velay), un coltello in osso (oggi a Lilla, ma proveniente da Saint-Amand).

Dal punto di vista della distribuzione geografica, non si rivelano concentrazioni significative se non forse nel Poitou, in Borgogna e nella Valle del Rodano, che furono peraltro sede d'importanti centri di produzione artistica nell'ambito cronologico indagato. La Loira marca idealmente un confine tra una zona meridionale in cui più fitte sono le sottoscrizioni conservate e una zona settentrionale in cui queste sono praticamente assenti. Questo profondo divario Nord/Sud, pur verosimilmente originario, è però altrettanto probabilmente accentuato da una diversa situazione di conservazione: l'Île-de-France e il Nord-Est della Francia hanno infatti conosciuto precocemente e più intensamente delle ricostruzioni in età gotica, spesso fatali per il patrimonio romanico preesistente. Queste regioni hanno inoltre sofferto in maniera più rilevante dei grandi conflitti bellici del XX secolo, che ne hanno assottigliato ulteriormente le vestigia medievali.

Sul versante della distribuzione cronologica, un decimo soltanto delle attestazioni è ascrivibile all'XI secolo, mentre il resto si distribuisce in maniera relativamente uniforme e tendenzialmente crescente su tutto l'arco del XII secolo. È difficile però fornire statistiche esatte su questo punto, poiché le nostre osservazioni si basano su datazioni spesso indiziarie e dalla precisione variabile. L'alterazione o la perdita del contesto monumentale di origine dell'opera – talvolta sconosciuto – o la mancanza di analisi archeologiche soddisfacenti del monumento o, ancora, la difficoltà di operare confronti formali o tipologici per alcuni centri di cui poco è stato conservato contribuiscono in larga parte a generare queste incertezze.

All'interno di quest'arco cronologico, le sottoscrizioni non presentano evoluzioni significative dal punto di vista linguistico e formale. Redatte essenzialmente in latino,³ si compongono gene-

² Le attestazioni note solo per tradizione indiretta non sono state considerate a causa dell'impossibilità di accertare la lettura del testo e della difficoltà di determinarne la cronologia. In attesa di poter pubblicare il nostro catalogo di schede analitiche, rimandiamo il lettore alla tabella riassuntiva posta in appendice a questo contributo.

³ Solo la firma di Ioan de la Casa a Castillons-en-Couserans è in occitano, però in calce a un testo latino. Presentano una coloritura vernacolare la firma di Girbertus a Carennac (*portanum* per *portarium*) e l'iscrizione associata alla firma di

ralmente di testi molto stringati e quasi sempre in prosa.⁴ La loro struttura testuale di base è costituita da tre elementi principali.

Il primo è la designazione del nome, generalmente di un solo individuo, più raramente di due.⁵ Se l'antroponimo si presenta di norma in forma semplice (nome unico), secondo un uso consolidato dai primi secoli del Medioevo, gli effetti della rivoluzione onomastica rilevata dagli storici per gli anni 1050-150 (Bourin 1998), soprattutto a partire da documenti d'archivio, si riscontrano anche in ambito epigrafico con l'insorgenza di forme onomastiche a due elementi in maniera crescente nella seconda metà del XII secolo. Accanto a un paio di antroponimi doppi (Bernardus Gelduinus a Tolosa, [Gi]raudus Audebertus a Foussais) o all'associazione del patronimico al nome proprio (Petrus Trutberti a Ganagobie, Willelmus Martini a Vienne), troviamo con una certa frequenza la menzione di un toponimo d'origine espresso mediante l'ausilio sia di un semplice aggettivo (come Petrus Divionensis), sia del costruito *de* + ablativo del toponimo (come [Gi]raudus Audebertus de Sancto Johanne Angeriaco, B. de Tribusviis, G. Alpais), o *de* + forma volgarizzata del toponimo (Constantinus de Jarnac) sia, infine, mediante il nome della località espressa al genitivo (Seguinus Melei, G. Alpais Lemovicarum). Benché non si possa escludere che tali complementi onomastici non siano già ereditati dalla generazione precedente, si osserva che il toponimo associato al nome (qualora sia stato possibile identificarlo in maniera attendibile) non coincide mai con il luogo di destinazione dell'opera. Se le distanze possono essere assai variabili (da 5 a diverse centinaia di chilometri), tale indicazione, comunque diffusa nelle pratiche onomastiche coeve, potrebbe costituire un indizio della mobilità degli artefici – come già ipotizzato da Dietl (2005; 2008) per casi italiani – di cui si è voluto mettere in risalto l'origine allogena.

Merita infine segnalare qualche rara menzione di status sociale o di qualifica professionale associata al nome. Nella prima categoria rientrano essenzialmente indicazioni di appartenenza al corpo ecclesiastico (*monachus*, attestato in tre casi, ma anche *abbas*, *prior*, *capellanus*, che si riferiscono però più probabilmente alla carica rivestita dai committenti). Nella seconda categoria, relativa all'attività professionale, si annoverano solo sei esempi, di cui daremo conto più avanti.

Il secondo elemento strutturale delle iscrizioni-firma è il verbo, espresso alla forma attiva. Il suo campo semantico rimanda ad azioni legate alla realizzazione dell'opera, in modo generico (*fecit* nella quasi totalità dei casi, *composuit* in uno solo, a Thézac) o descrivendone più specificamente la natura tecnica (*celavit*, *exculpsit*, *scripsit*).⁶ Più rare sono forme perifrastiche del tipo '*N. fuit magister operis*' (che s'incontrano, diversamente formulate, a Rollainville e, in occitano, a Castillon-en-Couserans).

La terza componente è di norma un complemento oggetto indicante l'opera attraverso un procedimento deittico. Questo si esprime sia mediante il termine generico *opus* preceduto o seguito dall'aggettivo dimostrativo, sia mediante un pronome personale (nel caso dell'opera parlante, l'endemico *me*, ma anche un curioso *te*, attestato a Chantemerle-lès-Blés) o di un pronome dimostrativo (*hoc*, *haec*). Più sporadicamente l'opera è indicata in maniera più precisa (*ipsam capsam preciosam*, *istas portas*, *istum portanum*, *capitellum istud*, ecc.).

A questo nucleo fondamentale si possono inoltre aggiungere altri elementi, variabili per lunghezza e contenuto, quali indicazioni cronologiche (troviamo una datazione *ad annum* solo a Vienne e a Maguelonne) giudizi estetici o formule elogiative (come la famosa espressione *lapidum mirabilis arte* della firma di Martinus a Autun o il singolare *hoc opus Hernaudi totum conmittere*

Gilgelmus a Saint Pompain (che contiene la forma verbale *mutrit*, calco latino dall'antico francese *mutrir*), così come la grafia di alcuni antroponimi e toponimi, come per esempio *Ioane* a Saint-Pierre-Toirac o il problematico *Piacencia* nell'iscrizione erratica oggi a Céreste.

⁴ Solo le firme di Hernaudus ad Ardentes, del monaco Martinus a Autun e di Gilabertus a Tolosa (di queste due ultime si conservano solo minuscoli frammenti, ma sono solidamente documentate) sono in forma metrica. Talvolta le iscrizioni presentano delle forme ibride in cui però la parte del testo contenente propriamente la firma resta in prosa, come ad esempio a Saint-Sernin a Tolosa, a Brioude, a Autry-Issards, sul timpano di Autun e a Maguelonne.

⁵ Troviamo firme congiunte a Ganagobie (il priore Bertrannus e Petrus Trutberti), ad Ameugny (il cappellano Johannes e il *lapifex* Seguinus), a Saint-Pierre-Toirac (Petrus e Ioane), al Puy-en-Velay (Gauzfredus et Petrus).

⁶ I primi due, da riferirsi rispettivamente alla firma di Gilabertus a Tolosa e a quella di Martinus a Autun sono però noti per tradizione indiretta. *Scripsit* è attestato due volte: ad Ameugny e a Magalas. A questi si potrebbe aggiungere un *edificavit* (Puy-en-Velay), ricostruito però per congettura da un'iscrizione mutila della sua parte finale.

laudi debes quisquis eris qui portas ingredieris che si può leggere ad Ardentès), preghiere o formule di devozione (come ad esempio l'augurio *benedicta sit anima eius* incisa a Carennac o l'espressione *pro anima patris* a Faye-la-Vineuse).

3 Problemi

In apparenza semplici, queste iscrizioni sollevano in realtà complessi problemi interpretativi.

In primo luogo si pone la questione del ruolo del sottoscrittore nella realizzazione dell'opera. Mentre la ricca documentazione italiana offre numerosi esempi espliciti della responsabilità esecutiva dell'artefice, le firme del nostro *corpus* sono caratterizzate da una povertà d'informazioni e da un'ambiguità lessicale che rende difficile tale determinazione. Queste contengono infatti solo eccezionalmente indicazioni sullo status professionale di chi firma.

A Carennac, Girbertus si presenta come *cementarius*, termine assai polisemico che può indicare tanto il muratore quanto il capo-mastro o l'architetto (si tratta insomma di una sorta di equivalente di 'costruttore').⁷ Il fatto che Girbertus rivendichi l'esecuzione del *portanum* invita però a indentificarlo piuttosto con il *magister operis*. Ad Ameugny, Seguinus porta un curioso epiteto – *lapifex* – risultante da una non altrimenti documentata crasi tra le parole *lapis* e *artifex* o *opifex*, e nel quale si può ragionevolmente riconoscere lo scalpellino o lo scultore. L'individuazione della natura esatta del suo operato resta però difficile da determinare a causa dell'opacità del costruito sintattico dell'iscrizione, di cui il cappellano Johannes rivendica la scrittura: *Johannes capellanus Tasiaci atque Amuniaci scripsit hec et Seguinus Melei*. Oltre a questi due casi, comunque problematici, quattro sottoscrizioni, che appartengono tutte alla seconda metà del XII secolo, associano il nome di chi firma al termine *magister* (di cui uno in occitano: *maestre*). Il sostantivo non ha però la stessa valenza in tutte le iscrizioni.⁸ Se a Castillon-en-Couserans Ioane de la Casa dichiara apertamente di essere stato il maestro dell'opera (*fo maestre de la obra*), per il Robertus che lascia la sgrammaticata sottoscrizione a Rollainville – *Robertus ex oc opere fuit magister* – non è immediato sa-

pere se fu il *magister operis* o se dalla realizzazione di questa ne avesse conseguito il titolo. Un sapore onorifico ha invece più chiaramente il qualificativo anteposto al nome nei casi di Gerinus a Notre-Dame de Chalais e dell'orafo limosino G. Alpais.

All'infuori di questi sparuti casi, l'individuazione della responsabilità di chi firma deve fondarsi sull'analisi del verbo – che però è quasi sempre il troppo generico *fecit* – e della terminologia usata per indicare l'opera – anch'essa molto spesso definita, tuttavia, in maniera assai imprecisa tramite i diversi deittici già menzionati. Esiste inoltre almeno un caso, quello del reliquiario di San Calmino a Mozac, in cui la sottoscrizione *abbas Petrus Moziacum fecit istam capsam preciosam*, pur utilizzando il verbo alla forma attiva, pare più verosimilmente ascrivibile al committente, dal momento che l'opera è stata senza dubbio realizzata da un atelier limosino.

Di fronte a testi così scarni e semanticamente ambigui resta dunque sempre un margine di incertezza, che non può peraltro essere quasi mai colmato dall'identificazione storica del firmatario mediante fonti di altra natura. In primo luogo, perché la documentazione esterna all'iscrizione, ossia quella relativa al monumento o all'opera a cui essa appartiene, è generalmente molto scarsa e discontinua nell'area indagata per queste altezze cronologiche. In secondo luogo perché, anche qualora questa risulti sufficientemente consistente, resta sempre la difficoltà di incrociare i dati, da un lato a causa dell'estrema diffusione di alcuni nomi propri, soprattutto quando costituiti da un solo elemento, nonché delle fluttuazioni ortografiche delle forme onomastiche a seconda del tipo di documento o delle abitudini dello scrivente, e dall'altro, per la quasi costante assenza di sicuri appigli cronologici che rendano almeno plausibile l'identificazione.⁹

Pur accettando, in linea di principio, che il nome associato all'opera mediante la firma sia quello dell'artefice, resta in sospeso un'altra vasta quanto delicata questione, quella dell'elaborazione intellettuale e materiale dell'iscrizione stessa. Si tratta, in altri termini, di verificare la capacità degli artisti di comporre, in modo autonomo o mediato, il testo della firma e di trasporlo in forma epigrafica.

7 Per una più dettagliata analisi semantica e lessicografica, vedasi Mineo 2016, 122-5.

8 Se la grandissima diffusione del termine in Italia – un centinaio di esempi censiti da Dietl (2009, 4: 304-5) – lascia presumere, con Carlo Tosco (1997, 115, 118, 165, 183) che il termine *magister* potesse avervi un senso generico, al pari di *artifex*, per indicare l'artista, ci chiediamo se la sua eccezionalità in Francia, non sia segno di una valenza più specifica.

9 Se tali considerazioni metodologiche possono apparire scontate, non sempre sono state applicate e non mancano esempi di intere biografie d'artista costruite sulla sola base di un riscontro omonimico, talvolta pure imperfetto. Per la discussione di alcuni dei casi più eclatanti, tra cui quello di Gislebertus di Autun (Seidel 1999), si veda Mineo 2016, 183-207.



Figura 1. *Agnus Dei*. Lunetta erratica firmata. Fine XI-inizio XII secolo. Manosque (Alpes-de-Haute-Provence), Archivio Municipale. © CIFM/Jean Michaud

Figura 2. Ermefredus, *Base di pilastro*, iscrizione firma. Prima metà del XII secolo. Chantemerle-lès-Blés (Drôme), Notre-Dame. © Emilie Mineo

Sorprendentemente, il problema del grado di alfabetizzazione dell'artista è stato finora poco trattato (Castelnuovo 2004, XXIV-XXVIII; Donato 2008, 368-73; Ermini 2017, 94-104; Mineo 2017, 77-92). Bisogna tuttavia ammettere che tale indagine risulta assai ardua, anche perché non può che fondarsi su micro-spie tecniche e linguistiche osservabili solo in rari casi sui manufatti stessi. Eppure dai sondaggi finora effettuati emergono argomenti a favore di un rapporto alla scrittura, certo molto disomogeneo, ma tendenzialmente attivo da parte dell'esecutore materiale dell'epigrafe, anche per le iscrizioni qualitativamente più modeste. È peraltro proprio per queste che l'ipotesi del ricorso a un *ordinator*, un letterato che sarebbe stato preposto all'impaginazione delle iscrizioni, appare meno credibile. Nella lunetta erratica rappresentante un *Agnus Dei*, oggi conservata a Manosque (fig. 1), per esempio, lettere di dimensioni e inclinazione del tutto eterogenee vanno a comporre, in una sequenza altrettanto disordinata, le parole *Ainus D(e)i* e *me fecit*. La gestione anarchica dello spazio grafico, nonché un errore ortografico di origine probabilmente fonetica (*ainus* per *agnus*), sarebbero difficilmente spiegabili se l'iscrizione fosse stata eseguita sotto la guida di un esperto. Altrettanto dicasi per l'iscrizione di Chantemerle-lès-Blés (fig. 2) dove manca una programmazione razionale dello spazio scrittoria: non solo le tracce di rigatura sono assenti e il modulo e l'allineamento delle lettere sono incostanti, ma anche la superficie del campo epigrafico sembra essere stata preparata a tappe, unicamente in corrispondenza dello spazio poi effettivamente occupato dai segni alfabetici, e mediante una manipolazione eterodossa dello strumento in alcuni punti. Il leggero aumento della profondità dei solchi delle lettere che compongono il sintagma *te fecit* (*sic!*), apposto a destra, al di sopra del nome, sembra inoltre indicare un'aggiunta in un secondo tempo, come se il lapicida si fosse concesso una pausa dopo la laboriosa esecuzione della scrittura del nome.

Accanto a questi esempi di competenza alfabetica estremamente limitata, si registrano nel nostro corpus anche casi opposti di una perfetta padronanza grafica. Sul monumento funerario del vescovo Jean d'Asside a Saint-Etienne-de-la Cité a Périgueux, troviamo una bella dimostrazione di grande abilità scrittoria nella firma di Costantinus di Jarnac e nel sottostante epitaffio del prelado, entrambi realizzati nella stessa, tecnicamente e linguisticamente impeccabile, grafia (figg. 3-4). Se è probabile che il testo dell'elogio funerario non sia stato composto dall'ar-

tefice stesso, l'altissima qualità dell'esecuzione non lascia dubbi sulla sua competenza di scrivente, che si può apprezzare, tra altri elementi, dall'assoluta precisione dei gesti nella preparazione della superficie e nel tracciato delle lettere, dalla perfezione dell'allineamento e della distribuzione dei segni alfabetici di punteggiatura, dalla calibrata ed elegante alternanza di forme capitali e onciali.

In una posizione intermedia tra questi due estremi della scala di competenza grafica possiamo collocare l'iscrizione di Faye-la-Vineuse (fig. 5), dove osserviamo che il lapicida ha cominciato a realizzare i primi caratteri a rilievo ma poi, insoddisfatto del risultato o forse troppo affaticato dallo sforzo richiesto da questo procedimento epigrafico, ha deciso, a metà della sesta lettera, di cambiare tecnica (o di passare la mano ad altri). Ai primi caratteri più incerti e tozzi seguono infatti più equilibrate forme capitali e onciali, variamente perlate e fiorite, realizzate ad incisione con solco a V. La maggiore larghezza del modulo di queste ultime ha però costretto il lapicida a tracciare l'ultima parola dell'iscrizione sulla faccia contigua del capitello, segno che lo spazio grafico non era stato debitamente programmato e, quindi, che l'esecutore dell'iscrizione agiva verosimilmente al di fuori del controllo di un eventuale *ordinator*.

Come già detto, ci è difficile credere all'esistenza reale di una tale figura che – ricordiamolo – non è assolutamente documentata, ma è stata inventata da Jean Mallon (1955) per spiegare la natura di alcuni errori riscontrati in epigrafi romane di età imperiale. Come già notato da Giancarlo Susini (1966, 10 nota 9) e da Jean Durliat (1981, 32 nota 28), si tratta piuttosto di una categoria euristica che di una persona fisica esclusivamente addetta alla *mise en page* dell'iscrizione. Considerato a lungo come tramite necessario tra il committente del testo epigrafico e l'esecutore materiale, che si suppone totalmente analfabeta, l'*ordinator* è inoltre la creatura di una ormai sorpassata visione dicotomica dell'alfabetismo, che non conosce *nuan-ces* tra l'ignoranza della scrittura e il suo compiuto dominio. Armando Petrucci (1978; 2004, 19) ha invece già da tempo brillantemente dimostrato quanto possano essere variegata e complesse le situazioni di alfabetismo nella società medievale.

Queste si riflettono anche nelle iscrizioni-firma da noi studiate. Il tenore generale dei loro testi poi, la cui redazione era alla portata di chiunque avesse ricevuto un livello d'istruzione elementare, lascia pensare che l'artista avesse gli strumenti per realizzarle di sua stessa mano.



Figura 3. Constantinus di Jarnac, *Monumento funerario di Jean d'Asside*. 1169 ca. Périgueux (Dordogne), Saint-Étienne-de-la-Cité. © Emilie Mineo



Figura 4. Constantinus di Jarnac, *Monumento funerario di Jean d'Asside*, dettaglio della firma. 1169 ca. Périgueux (Dordogne), Saint-Étienne-de-la-Cité. © Emilie Mineo



Figura 5. Gosbertus, *Capitello del coro*, dettaglio dell'iscrizione firma. Prima metà del XII secolo. Faye-la-Vineuse (Indre-et-Loire), Saint-Georges. © Emilie Mineo

4 Funzioni

Se effettivamente realizzati dall'artista per propria iniziativa, quale poteva essere la funzione di questi testi epigrafici? Tra i moventi tradizionalmente invocati per spiegare la presenza d'iscrizioni-firma figura in primo luogo il desiderio, da parte dell'artefice, di manifestare la propria soddisfazione per l'opera realizzata e di farsi per questa conoscere (per esempio Claussen 1981; Barral i Altet 1986-90; Donato 2003a). Questa spiegazione appare coerente con la scelta di consegnare il ricordo di sé al *medium* epigrafico. Il ricorso alla scrittura esposta implica infatti la volontà di diffondere un dato messaggio ad un largo pubblico, preservandolo dall'usura del tempo e quindi dall'oblio. Perché tale operazione risulti realmente efficace, è però necessario innanzitutto che sia assicurata all'iscrizione un determinato grado di visibilità e leggibilità (Debiais 2009). Questo dipende allo stesso tempo da imprescindibili caratteristiche materiali e visive degli attestati epigrafici, quali una dimensione sufficiente dei caratteri alfabetici e un contrasto adeguato delle lettere, e dalla collocazione dell'epigrafe che ne determina le possibilità di fruizione da parte di un potenziale lettore.

Osserviamo però che le iscrizioni-firma da noi censite non si possono definire propriamente monumentali, poiché l'altezza delle lettere non supera mai i 10-15 centimetri. Esse si trovano inoltre in luoghi diversamente accessibili e frequentati. Se molte si collocano in facciata o in prossimità dell'entrata principale dell'edificio religioso, dove potevano facilmente essere scor-

te da tutti, altrettante s'incontrano nella zona del coro liturgico, in cui invece la circolazione è strettamente regolamentata. Allo stesso modo, mentre l'iscrizione di Willelmus Martini a Vienne, posta a poco più di un metro dal suolo nella navata della chiesa, rimane a portata di sguardo e di lettura di qualsiasi fedele, la sottoscrizione di Bernardus a Conques, collocata su un capitello a grandissima altezza dal suolo, è a stento visibile persino dalle tribune monastiche.

La pubblicità teoricamente universale adibita all'iscrizione conosce quindi delle restrizioni oggettive che dipendono dalla sua situazione topografica. Ciò invita ad interrogarsi sulla valenza di queste epigrafi, a seconda che fossero poste in luoghi di ampia ed immediata visibilità oppure in zone ad accesso ristretto o a grande distanza dall'osservatore. Vale la pena chiedersi se la ragione dell'apposizione della firma risiedesse esclusivamente nella petizione di una pubblica notorietà, data peraltro la scarsa propensione all'elogio delle firme del nostro corpus¹⁰ e il ristrettissimo numero di esempi in cui è precisato lo status professionale.

La tradizionale interpretazione della firma come espressione di orgoglio e ricerca di gloria mondana da parte dell'artista risulta inoltre problematica se messa in relazione al sistema di valori medievale, che condannava apertamente un tale atteggiamento (Favreau 1999). Non è peraltro facile conciliare queste manifestazioni di fierezza con l'idea che il talento artistico sia un dono di Dio (tra altri, Mariaux 2013). Tuttavia, in certi casi, le iscrizioni lasciano trapelare la consapevolezza di questa dicotomia, come ad

¹⁰ Già rilevata da Castelnuovo (1983, 190), è attestata solo dalla firma di Gilabertus che è detto *vir non incertus*, da quella di Martinus di Autun, il cui modo di scolpire è elogiato mediante l'espressione *lapidum mirabilis arte*, e da quella di Ardenes, dove l'iscrizione invita il lettore ad attribuire ad Hernaudeus lodi per la sua opera.



Figura 6. Gilglemus, *Archivolto del portale*, dettaglio iscrizione firma. XII secolo. Saint-Pompain (Deux-Sèvres).

© Emilie Mineo

esempio a Saint-Pompain, dove l'epigrafe che ricorda Gilglemus (fig. 6) è accompagnata da una sentenza che dichiara la vittoria della virtù sulla superbia (*virtus nutrit superbiam*). Quest'ultima parola è inoltre incisa con un andamento retrogrado, che potrebbe servire a indicarne il carattere negativo: mediante questo espediente grafico-visivo e l'accostamento dei due testi, la manifestazione di orgoglio insita nella firma viene in qualche modo temperata trasformandosi in una sorta di ammonimento morale. Anche ad Ardenes la firma s'inserisce in un sofisticato dispositivo di testi e immagine che viene a mitigare l'esplicito sentimento di fierezza espresso dalla firma. Alla sommità del portale principale è raffigurato un *Agnus Dei* fiancheggiato da due iscrizioni metriche di cui una richiama il sacrificio di Cristo e le sue virtù salvifiche, mentre l'altra invita il passante a lodare Hernaudus per la sua opera. Apparentemente irrelate per contenuto, le due iscrizioni acquistano un senso particolare per la loro prossimità fisica e la loro collocazione all'ingresso della chiesa, attraverso il quale la comunità dei fedeli accedeva per raccogliersi in preghiera e, magari, rivolgere alla Divinità suppliche per Hernaudus.

Per quanto potesse compiacersi del proprio lavoro, l'artista romanico restava infatti in primo luogo un fedele e, come tale, immaginiamo che dovesse preoccuparsi per la salvezza della propria anima.

L'idea di possibili implicazioni devozionali e - in prospettiva - escatologiche della presenza della firma (Donato 2003a, 29-33) sembra infatti trasparire in alcuni esempi del nostro corpus. A Carennac, ad esempio, l'iscrizione che attribuisce la realizzazione del portale al *cementarius* Girbertus si conclude con l'invocazione *benedicta sit anima eius*. A Magalas, il non meglio noto

G., che dichiara di aver scritto l'epigrafe, fa precedere la sua firma dalla formula, tipica dei colofoni, *detur scriptori locus i(n) medio Parad(isi)*.

È quindi possibile ipotizzare che l'apposizione della firma racchiuda anche la volontà di certificare la realizzazione dell'opera affinché questa potesse essere annoverata fra i meriti valutati da Dio al momento del Giudizio?

Pur in mancanza di dichiarazioni esplicite, tale lettura sembra applicabile ad alcuni pezzi in cui si registrano associazioni di testo e immagine che esulano da una disposizione scontata e sembrano, al contrario, frutto di un accostamento meditato. A Chauvigny, per esempio, la firma di Gaufridus è apposta su un capitello del coro, al di sopra di una raffigurazione dell'*Adorazione dei Magi*, quasi a suggerire che, quarto fra i Magi, egli offre la sua opera in dono al Bambino e alla Vergine, ai quali si raccomanda (fig. 7). Diverso, ma ancora più suggestivo, è il caso del timpano di Autun, dove Gislebertus appone la sua firma al di sopra dell'angelo che separa gli eletti dai dannati e ai piedi del maestoso Cristo Giudice della mandorla soprastante (fig. 8).

5 Conclusioni

Finora poco studiate, le sottoscrizioni d'artista della Francia romanica costituiscono al contrario un corpus interessante per valutare il fenomeno delle opere firmate da una prospettiva diversa. Benché l'insieme conservato possa sembrare numericamente modesto, i suoi caratteri e la sua distribuzione cronologica e geografica ne fanno un campione abbastanza rappresentativo da consentire di trarne osservazioni generali.



Figura 7. Gofridus, *Adorazione dei Magi*, iscrizione firma. Prima metà del XII secolo. Chauvigny (Vienne), Saint-Pierre-le-Haut. © Emilie Mineo



Figura 8. Gislebertus, *Timpano*, iscrizione firma. 1130-46 ca. Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare. © Emilie Mineo

Pur nella loro brevità e semplicità, i testi impiegati mostrano una varietà nell'adattamento delle formule più diffuse (del tipo '*N. me fecit*' o '*N. fecit hoc*'). Non mancano comunque iscrizioni che adottano soluzioni più originali, come quella di Hernaudeus ad Ardentes. Per il loro carattere elementare tali epigrafi potevano essere realizzate direttamente dalla mano dell'artista, senza dover necessariamente ricorrere a un ausilio esterno, (peraltro mai documentato), come sembra confermarlo l'analisi tecnica delle attestazioni. La loro disposizione topografica nell'edifi-

cio ecclesiastico, non necessariamente nei punti più visibili, ci invita a reconsiderarne la funzione, almeno in quest'ambito geo-cronologico. Gli indizi finora raccolti ci inducono a considerare la pratica della sottoscrizione sull'opera in questo contesto non solo (o non sempre) in un'ottica di ricerca di gloria terrena, ma anche in una prospettiva devozionale ed escatologica. Rivolte a Dio ancor prima che agli uomini, queste scritte sembrano fissare nel tempo la memoria dell'operato dell'artista per ottenere benefici celesti.

Tabella 1. Lista delle iscrizioni-firma della Francia romanica (XI-XII secolo)

Luogo	Testo *	Datazione
Ameugny (Saône-et-Loire), Notre-Dame-de-l'Assomption, facciata, timpano	<i>Ave Maria Gra(tia) plena Dominus tecu(m) / loh(anne)s capellan(us) Tasiaci atq(ue) Amuniaci sc(r)ipsit hec et Seguin(us) / lapifex Melei.</i>	Seconda metà del XII secolo (1167-84 ca.)
Ardentes (Indre), Saint-Martin, portale nord	<i>Hostia fit vera D(e)[i] / agnus et in crucis ar<a> / pendens mactatur p(er) qu(am) / sal(us) esse p(ro)batur // Hoc opus [H]ernaudei totum co(n)mittere la[u]di debes quisqu(is) eris qui portas ingredieris.</i>	Metà del XII secolo
Autry-Issards (Allier), Sainte-Trinité, facciata, timpano	<i>+ Penas / reddo ma/lis premia / dono bonis. // + Cuncta Deus feci homo factus cuncta refeci Natalis me fe[cit].</i>	Secondo quarto del XII secolo
Autun (Saône-et-Loire), Musée Rolin (da Saint-Lazare, mausoleo di san Lazzaro)	<i>[Martinus monachus lapidum mirabilis arte hoc opus exsculps]it Stephano sub presule mag[no].</i>	1171-89 ca.
Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare, facciata, timpano	<i>Omnia Dispono solus meritosqu(e) corono / quos scelus exercet me iudi[ce p]en coeret. // Quisq(ue) resurget ita quem n(on) tr[ah]it impia vita et lucebit ei sine fine lucerna diei. Gislebertus hoc fecit. Terreat hic terror quos terreus alligat error. Nam fore sic verum notat hic horror sp[ec]t[ac]lu(m).</i>	1130-46 ca.
Bernay (Eure), Notre-Dame, capitello del collaterale sud del coro	<i>Me feci Isembardus.</i>	1020-40 ca.
Bourges (Cher), muro dei giardini della prefettura, portale (da Saint-Ursin)	<i>Girauldus / fecit istas portas.</i>	Inizio XII secolo
Brioude (Haute-Loire), Saint-Julien, portale meridionale, picchiotto	<i>+ Illecebris oris captos fallax tra[h]it orbis. // Giralus me f(e)c(i)t.</i>	Fine XI-inizio XII secolo
Carennac (Lot), Saint-Pierre, capitelli del portale	<i>Girbertus // cementarius // fecit istum portanum. // Benedicta sit anima eius.</i>	Fine XI secolo
Castillon-en-Couserans (Ariège), Saint-Pierre, portale sud	<i>P(etrus) p(r)i(n)ceps / regni ce(lor)um. Ioan / de la Casa / [f]o[m]aest(re) / de la obra.</i>	Fine XII secolo
Céreste (Alpes-de-Haute-Provence), collezione privata (provenienza sconosciuta)	<i>+ Andreas / me fecit <de> civita/tes Piacencia.</i>	XII secolo
Chantemerle-lès-Blés (Drôme), Notre-Dame, base di pilastro	<i>Te fecit / A{Ω} Ermefredus.</i>	Prima metà del XII secolo
Châtillon-sur-Indre (Indre), Notre-Dame	<i>+ Petrus Ianitoris capitellum / istud fecit primun.</i>	Metà del XII secolo
Chauvigny (Vienne), Saint-Pierre-le-Haut, capitello del coro	<i>Gofridus // me fecit.</i>	Prima metà del XII secolo

Luogo	Testo *	Datazione
Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Notre-Dame-du-Port, capitello del coro	+ <i>Joseph voluit // oc{cul}/te / di/mi{t}/te/ re e/a{m}. / R{o}t/b{er}t/us / me / fe/c{i}t. // Ne / ti/me/as / Za/ca/ri/a/h/{s}.</i>	Fine XI-inizio XII secolo
Conques (Aveyron), Sainte-Foy, capitello del transetto	<i>Bernard(us) me feci{t}.</i>	Fine XI- primo quarto del XII secolo
Draguignan (Var), Centre de documentation archéologique du Var (da La Martre, Saint-Blaise)	<i>Ugo me fecit.</i>	Seconda metà del XII secolo
Faye-la-Vineuse (Indre-et-Loire), Saint-Georges, capitello del coro	<i>Gosbertus me fecit p(ro) anima / patris.</i>	Prima metà del XII secolo
Foussais-Payré (Vendée), Saint-Hilaire, facciata	<i>[Gi]raudus Audebertus d(e) s(an)c(t)o Joh(ann)e Angeriaco me fecit.</i>	Seconda metà del XII secolo
Ganagobie (Alpes-de-Haute-Provence), Notre-Dame, abside, mosaico pavimentale	<i>Me prior et fieri Bertranne jubes haberi et Petrus urgebat Trutberti meq(ue) regebat.</i>	1020-30 ca.
Lahitte (Gers), Saint-André (da Auch, Saint-Laurent?).	<i>Wil[el]mus me [f]ecit.</i>	Fine XI-inizio XII secolo?
Le-Puy-en-Velay (Haute-Loire), Notre-Dame, facciata, cappella di Saint-Gilles, porta lignea	<i>Gauzfredus me f(e)cit Petrus edi[ficavit?].</i>	Fine XII secolo
Lilla (Nord), Musée des Beaux-Arts (da Saint-Amand)	<i>Savalo monac(us) me fecit.</i>	Terzo quarto del XII secolo
Magalas (Hérault), Saint-Laurent, paramento esterno, porta nord.	+ <i>Anno ab incarnacio/ne D(omi)ni MCLXXX + / O[b]iit St(ep)h(ani)a de Secu(ro) mat(er) Ugonis et / [- - -] Vnon[is] [- - -] / [- - -] + Homo quid / me aspicias q(uo)d es fui / q(uo)d su(m) eris meme(n) to / mei. Dic Pater nost(er). + / Detur scriptori / locus i(n) medio Para/d[isi] G. [- - -] + scripsit.</i>	Post 1180
Manosque (Alpes-de-Haute-Provence), archivio municipale (provenienza sconosciuta)	<i>Ainus D(e)i / {Ainus} me fecit.</i>	Inizio XII secolo
Mozac (Puy-de-Dôme), Saint-Pierre-et-Saint-Caprais, reliquiario di san Calmino	<i>Petrus abbas Mauziacus fecit capsam precio(sam). // Petrus abbas M(oziaci).</i>	Fine XII secolo
Parigi, Musée du Louvre, ciborio liturgico	+ <i>Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum.</i>	1200 ca.
Périgueux (Dordogne), Saint-Étienne-de-la-Cité, monumento funerario di Jean d'Asside	<i>Constan(tin)us de / larnac / fecit / hoc op(us). //</i> <i>Anno ab incar/natione D(omi)ni / MC LX nono / s(e)c(un)da die maii / obiit Dom(i)nus / loh(anne)s huius ec/cl(es)ie ep(iscopu)s sedit / autem in ep(iscop)a/tu nove(m) annis / septem diebus / minus. / Qui presentes / litteras legis / et consideras / in defuncti no/mine dic Absol/[v]e Domine, vel D(eu)s / [c]ui proprium, / [si]ve Sal(u)tem / [fi]delium.</i>	Post 1169
Poitiers (Vienne), Notre-Dame-la-Grande, capitello del deambulatorio	<i>[- - -] // Me fec[it].</i>	Seconda metà dell'XI secolo (ante 1086)
Pommiers-sur-Anse (Rhône), Saint-Barthélémy, facciata	<i>Leo. // S/tinu/Mar {=Martinus} / me fe/cit.</i>	Fine XI-inizio XII secolo
Rochemaure (Ardèche), collezione privata (da Saint-Laurent o dal castello)	<i>Sa[t]or / arepo / tenet / opera / rotas. // Giro A[...]/ Um/bert[us] / me f[eci]t.</i>	XII secolo
Rollainville (Vosges), Saint-Rémy, paramento esterno dell'abside	<i>Robertus ex / oc opere fu/it magister.</i>	Seconda metà del XII secolo
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), capitello della torre-portico.	<i>Unbertus // me fecit.</i>	Secondo quarto dell'XI secolo
Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), Saint-Denis, cappella Saint-Firmin, mosaico pavimentale	<i>Hoc pi(us) // Al/b(er)ic(us) no//bile / fecit opus. // + Qui te devotus oro cui servio totus + Martyr S(an)c(t)e D(e)i queso memento mei.</i>	1145-55 ca.
Saint-Gilles-du-Gard (Gard), Saint-Gilles, facciata	<i>Br/un/us/ me/ fe/ci/t. (san Matteo)</i> <i>[Br/un/us/ me/ fe]/ci/[t]. (san Bartolomeo)</i>	Fine XII secolo

Luogo	Testo *	Datazione
Saint-Pierre-Toirac (Lot), Saint-Pierre, capitello all'ingresso del coro	<i>Petrus me fecit e loane.</i>	Prima metà del XII secolo
Saint-Pompain (Deux-Sèvres), Saint-Pompain, portale occidentale.	<i>Gilgelmus fecit hoc. + Virtus nutrit maibrepis {=superbiam}.</i>	XII secolo
Saint-Pons-de-Thomières (Hérault), Saint-Pons, portale nord	<i>Sol. // Gillo me fecit.</i>	Fine XI secolo?
Saint-Révérien (Nièvre), Saint-Révérien, capitello del deambulatorio	<i>Rotbertus me fecit.</i>	Prima metà del XII secolo
Sainte-Engrâce (Pyrénées-Atlantiques), Sainte-Engrâce, facciata, timpano	<i>Pax tecum. Cherubin et Seraphin. Berna(r) dus me fecit.</i>	Prima metà del XII secolo
Solérieux (Drôme), Saint-Raphaël, paramento interno dell'abside	<i>Barba/rinus <me> fecit.</i>	XII secolo
Tersannes (Haute-Vienne), Saint-Symphorien, portale occidentale	<i>A + Ω / Petrus [ea]s fecit..</i>	XII secolo
Thézac (Charente-Maritime), Notre-Dame, capitello	<i>Rotbertus + me co[mpos]u[it].</i>	Fine XI-inizio XII secolo
Til-Châtel (Côte-d'Or), Saint-Florent, timpano del portale meridionale	<i>Petrus divio[nen(sis)] fecit is[tu]m lapidem.</i>	Seconda metà del XII secolo (1160-80 ca.)
Tolosa (Haute-Garonne), Musée des Augustins (da Saint-Étienne)	<i>[Gilbertus me fecit] (san Tommaso) [Me celavit Gilbertus vir n(on) incertus]. (sant'Andrea)</i>	Secondo terzo del XII secolo
Tolosa (Haute-Garonne), Saint-Sernin, altare maggiore	<i>+ In nom[in]e Domini] n[ost]ri lh(es)u Chr(ist) i hoc altare {f}ecerunt constitui confratres [b]eati martiris Saturnini in quo divinu(m) celebretur officiu(m) // ad salut[em] a[n]i maru(m) suaru(m) et om(n)ium D(e)i fidelium. Am(en). Saturnine Dei confesso//r et inclite martir, nomine pro Chr(ist)i {q}ui tauro tractus obiisti, urbe tolosana du(m) corripis acta p(ro)phana, vota tuae plebis fer ad aures // Om(ni)p(oten)tis, u[t Ei sit] gratus quod in hac ara celebratur. Bernardus Gelduinus me f[ec]c[i]t.</i>	Fine dell'XI secolo (1096 ca.)
Tournus (Saône-et-Loire), Saint-Philibert, base di pilastro	<i>Renco me {f}//ecit.</i>	Inizio del XII secolo
Vienne (Isère), Saint-André-le-Bas, base di pilastro	<i>Adorate D(omi)n(u)m // in aula s(an)c(t)a ejus. // Et cu(m) statis // ad orandu(m) remittite si quid // habetis adversus / alique(m) usq(ue) LXXes VIIes // + Willelmus M[ar]tini me fecit // an{n}o mill(esimo) CLII ab inc(arnatione) D(omini).</i>	1152
Villeneuve-lès-Maguelone (Hérault), Saint-Pierre-et-Saint-Paul, facciata, architrave del portale	<i>Ad portu(m) vite sitientes quicq(ue) venite. Has intrando fores vestros co(m)ponite mores. Hinc intrans // or/a tu/a / se(m) p(er) / cri/mi/+ // + na plora; quicq(u)id peccatur lacrima(rum) fonte lavatur. // B. d(e) / (Tribus) / Vi/is / fe/cit / hoc. // + A(n)no inc(arnationis) D(omini) M C LXXVIII.</i>	1178
Voreppe (Isère), Notre-Dame de Chalais, chiave di volta	<i>+ Agn(us) D(e)i qui tollis peccata mundi dona nobis pacem. Amen. // Magister // Gerinus // me // fecit.</i>	Fine XII-inizio XIII secolo

* Per l'edizione dei testi sono state adottate le seguenti norme tipografiche: scioglimento delle abbreviazioni tra parentesi tonde '()'; integrazione delle lacune tra parentesi quadre '[]' (con tre trattini all'interno '- - -' se la lacuna è di entità non quantificabile; testo in interlinea tra parentesi acute '< >'; intervento dell'editore tra parentesi graffe '{ }'; rimandi a capo mediante barra obliqua singola '/'; salto di sezione mediante doppia barra obliqua '//'. La punteggiatura è stata ristabilita secondo l'uso attuale; sono stati mantenuti i signa crucis, indicati mediante il segno '+'.

Bibliografia

- Barral i Altet, Xavier (éd.) (1986-90). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge = Actes du colloque international* (Rennes, 2-6 mai 1983). 3 Vols. Paris: Picard.
- Barral i Altet, Xavier (2006). *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*. Paris: Fayard.
- Bourin, Monique (1998). «L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à deux éléments en Europe occidentale (XIe-XIIe siècle)». Christin, Anne-Marie (éd.), *L'écriture du nom propre*. Paris: L'Harmattan, 193-213.
- Castelnuovo, Enrico (1977). «Per una storia sociale dell'arte II». *Paragone*, 323, 3-30.
- Castelnuovo, Enrico (1983). «Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo». *Storia dell'arte italiana*, 2/1(5). *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino: Einaudi, 165-227.
- Castelnuovo, Enrico (1987). «L'artista». Le Goff, Jacques (a cura di), *L'uomo medievale*. Roma; Bari: Laterza, 235-69.
- Castelnuovo, Enrico (2000). *Alla ricerca dei Primitivi francesi*. Pisa: Scuola Normale Superiore. *Annali della Scuola Normale Superiore* 4. Quaderni 1-2, 347-55.
- Castiñeiras Gonzáles, Manuel Antonio (ed.) (2017). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Almería: Circulo Rojo.
- Chastel, André (1974). «L'art de la signature: I. Signature et signe». *Revue de l'art*, 26, 8-14.
- Claussen, Peter Cornelius (1981). «Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie». Clauberg, Klaus et al. (Hrsg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*. Giessen: Anabas Verlag, 7-34.
- Claussen, Peter Cornelius (1985). «Künstlerinschriften». Legner, Anton (Hrsg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik = Katalog zur Ausstellung* (Köln, 1985). 3 Bde. Köln: Schnütgen Museum der Stadt Köln, 263-76.
- Claussen, Peter Cornelius (2008). «L'anonimato dell'artista gotico. La realtà di un mito». Donato 2003b, 235-49.
- Debiais, Vincent (2009). *Messages de Pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*. Turnhout: Brepols.
- De Mély, Fernand (1907). «Signatures de Primitifs. Miniaturistes». *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 7, 14-54.
- De Mély, Fernand (1908). *Signatures de Primitifs. Les sculpteurs*. Paris: L'Ami des Monuments et des Arts.
- De Mély, Fernand (1911). «Signatures de Primitifs. La tradition du IXe au XIVe siècle». *Revue archéologique*, 17, 67-98.
- De Mély, Fernand (1920-1). «Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'œuvres». *Revue archéologique*, 11, 290-362; 13, 77-107.
- Didron, Adolphe-Napoléon (1843). «Projet d'Instruction relative aux artistes du Moyen Âge». *Bulletin archéologique*, 1(2), 141-4.
- Didron, Adolphe-Napoléon (1844). «Introduction». *Annales archéologiques*, 1, 1-4.
- Didron, Adolphe-Napoléon (1844). «Les artistes du Moyen Âge». *Annales archéologiques*, 1, 77-82.
- Dietl, Albert (2005). «Epigraphik und räumliche Mobilität: Das Beispiel italienischer Künstler des Hochmittelalters und ihrer Signaturen». Vogeler, Georg (Hrsg.), *Geschichte "in die Hand genommen": Die Geschichtlichen Hilfswissenschaften zwischen historischer Grundlagenforschung und methodischen Herausforderungen*. München: Herbert Utz, 153-80.
- Dietl, Albert (2008). «Iscrizioni e mobilità. Sulla mobilità degli artisti italiani nel Medioevo». Donato 2003b, 239-50.
- Dietl, Albert (2009). *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.
- Donato, Maria Monica (2003a). «Kunstliteratur monumentale: la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento». *Letteratura e arte*, 1, 23-47.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2003b). *L'artista medievale = Atti del convegno* (Modena, 17-19 novembre 1999). Pisa: Scuola Normale Superiore. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 4, Quaderni 16, 235-49.
- Donato, Maria Monica (2006). «Memorie degli artisti, memoria dell'antico. Intorno alla "firma" di Giotto». Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi = Atti del convegno* (Parma, 24-8 settembre 2003). Milano: Electa, 522-46.
- Donato, Maria Monica (2008). «Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti, prima presentazione». Donato 2003b, 365-413.
- Donato, Maria Monica (2011-12). «Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo. La versione libraria». Donato, Maria Monica (a cura di), *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*. Testi di Stefano Riccioni; Michele Tomasi. Num. monogr., *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica. Repertorio*, 5-6, I-XXI.

- Durlat, Jean (1981). «Écritures 'écrites' et écritures épigraphiques: le dossier des inscriptions byzantines d'Afrique». *Studi medievali*, 3, 21, 19-46.
- Erlande-Brandenburg, Alain (1999). *De pierre, d'or et de feu: la création artistique au Moyen Âge IV-XIIIe siècle*. Paris: A. Fayard.
- Ermini, Giampaolo (2017). «Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: il caso di Siena, tra alfabetismo degli artisti ed errori presunti». Castiñeiras Gonzáles 2017, 93-104.
- Favreau, Robert (1999). «*Initium omnium peccata superbia* (Ecclésiastique, X, 15)». Favreau, Robert; Debiès, Marie-Hélène (éd.), *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*. Poitiers: CESCUM, 91-9.
- Favreau, Robert (2001). «Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévale». Zimmermann, Michael (éd.), *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale = Actes du colloque* (Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999). Paris: École des Chartes, 37-59.
- Mallon, Jean (1955). «L'ordinatio des inscriptions». *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 99(1), 126-7.
- Mariaux, Pierre-Alain (2003). «Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman». *Médiévales*, 46, 199-214.
- Mariaux, Pierre-Alain (2013). «Art, artiste, moine à la période romane: quelques réflexions». Iogna-Prat, Dominique et al. (éds.), *Cluny et le premier âge féodal*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 181-91.
- Mineo, Emilie (2016). *L'artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central* [PhD Dissertation]. Poitiers: Université de Poitiers.
- Mineo, Emilie (2017). «L'artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques». Castiñeiras Gonzáles 2017, 77-92.
- Petrucchi, Armando (1978). «Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta». Bartoli-Langeli, Attilio; Petrucci, Armando (a cura di), *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana = Atti del Seminario* (Perugia 29-30 marzo 1977). Perugia: Università degli Studi, 33-47.
- Petrucchi, Armando (2004). *Prima lezione di paleografia*. Roma-Bari: Laterza.
- Seidel, Linda (1999). *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus, and the cathedral of Autun*. Chicago: University of Chicago Press.
- Susini, Giancarlo (1966). *Il lapicida romano. Introduzione all'epigrafia latina*. Bologna: L'Erma.
- Tosco, Carlo (1997). *Architetti e committenti nel romanico lombardo*. Roma: Viella.
- Treffort, Cécile (2003). «Inscrire son nom dans l'espace liturgique à l'époque romane». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39, 147-60.

